

Brecht en el teatro mendocino

(1960-1996) Interrelaciones del campo social y cultural

Por Graciela G. de Díaz Araujo

“Camaradas: - ¿Por qué se ama a la tierra de uno? ¿Por qué el pan sabe mejor, el cielo es más alto, el aire tiene más aroma, las voces resuenan con mas fuerzas, el suelo se recorre más fácilmente?

El viejo de la derecha: - ¿Acaso no es importante saber qué clase de árbol se encuentra junto a la casa qué se ha nacido? o ¿Qué clase de vecino?

Bertolt Brecht, *El círculo de tiza caucasiano*

La presencia de Brecht en la vida cultural y teatral aparece vinculada con la vida política, con los contextos históricos y con la reflexión teórica sobre la función del teatro en la sociedad de la época. Las diferentes “lecturas” de la teoría y de los espectáculos coinciden con los horizontes de expectativas de diversas generaciones.

En este trabajo se plantea la existencia de tres fases en la periodización de la circulación y recepción de la poética ensayística y dramática del autor alemán en el teatro mendocino (Cf. Pellettieri, 1997, p. 17-18). Se entiende por poética “la capacidad textual de seleccionar y de combinar procedimientos y con-

venciones teatrales con el fin de generar un efecto dramático (Jakobson, 1974, 360-361). Trabajaremos con el modelo brechtiano y sus variaciones.

La primera fase primaria, ingenua o intuitiva, abarca desde 1960 hasta 1973 y está demarcada por el ingreso tardío y el posterior reconocimiento del autor alemán en la crítica teatral periodística y en el espectáculo. En ella se introducen innovaciones y nuevas técnicas pero no se tiene un efecto claro de la renovación. Si bien prevalecen elementos remanentes de la forma vieja, se aporta una nueva visión de la realidad a la comunidad.

La secundaria o canónica, ubicada desde 1981 hasta 1984, reve-



Brecht.

la el conocimiento profundo de las técnicas actorales del dramaturgo, en el espectáculo local. Los textos espectaculares están respaldados por una actitud ideológica del director y los actores. Existe una comprensión crítica en la que triunfa el nuevo modelo canonizado y legitimado.

La tercera, refinada, se ubica desde 1990 hasta 1996. En ella, se advierten “nuevas propuestas” e “innovaciones conscientes” en los montajes de las obras signadas por el postmodernismo que se alejan de lo convencional y se convierten en paródicas y antitéticas. Las experiencias locales se diferencian cronológicamente de las de la Capital Federal y de las extranjeras y

presentan *una apropiación crítica con caracteres originales, rasgos distintivos y peculiares.*

Antes de dar cuenta de las fases, recordaremos la poética de Brecht. Responderemos a perspectivas metodológicas del “teatro comparatista” y configuraremos los cambios de un campo intelectual conformado por agentes e instituciones mediadoras legitimantes (Bourdieu, 135). Los intercambios internacionales de esta poética y las relaciones establecidas con la realidad escénica argentina y mendocina serán consideradas teniendo en cuenta los directores “intermediarios”, *los viajes y la presencia de directores visitantes, el discurso divulgador periodístico en medios de comunicación escrita, las poéticas particulares de los directores, las puestas en escena* y las “lecturas espectatoriales de la crítica” (Dubatti: 1995, 25-55).

La inexistencia de bibliografía nos encaminó al rastreo de fuentes periodísticas, diarios y revistas, programas de mano, material fotográfico y realización de entrevistas.

Algunas consideraciones

Las obras se caracterizan por la intencionalidad de los productores. La ideología estética del dra-

maturgo alemán se manifiesta a partir de las siguientes ideas básicas: la inclusión de la práctica teatral en el arte burgués, el reconocimiento de la “culpabilidad de los espectadores”, la conciencia de “rechazo de sí mismo” como clase social, el autodescubrimiento de la contradicción y la introducción de la lucha de clases en la estética escénica. (Pellettieri, 1994, 44). La estructura en cuadros se presenta en la fragmentación de la intriga teatral, mediante las secuencias transicionales situacionales y el “avance a saltos”. Los procedimientos de intriga y puesta en escena se pueden sintetizar de la siguiente manera: la presencia de un narrador o intermediario distanciador que comenta la intriga, la inserción de música y poemas paródicos con función ilustradora en el teatro, la actuación distanciada del personaje para impedir la identificación, la gestualidad artificial y movimientos bruscos, la utilización de carteles explicativos y el vestuario como disfraz y escenografía neutra (Cfr. Brecht, 1970, 84-ss.). En síntesis, un teatro que enseña y divierte, a la vez.

Brecht en la Capital Federal

Osvaldo Pellettieri en el artículo *Brecht y el teatro porteño*, (1994, 37-ss.), traza tres momentos de la re-

cepción reproductiva. Ubica el primero en los cincuenta, con el auge de la escena independiente, el segundo, en el fervor del teatro político de los setenta y finalmente, el tercero, desde la reaparición de las obras, en 1983, hasta la actualidad. Advierte una “tendencia contenidista”, centrada en el “mensaje” más que en la estructuración del discurso artístico, con la finalidad de revisar la historia argentina. Cossa, Rosenmacher, Somigliana y Talesnik en *El avión negro* trabajan el nivel de los procedimientos de la intriga con la intertextualidad brechtiana a través de la técnica del distanciamiento y los artificios propios del expresionismo y del “café concert”. Además elige, entre otras, a *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti y *La gran histeria nacional* de Patricio Esteve, como textos representativos que proclamaban la revolución como meta, en un campo intelectual en el que el compromiso, el testimonio, el rechazo de la autonomía del teatro y su inclusión en las prácticas sociales eran la norma (1994, 44 a 46).

Brecht en Mendoza Primera Fase ingenua (1960-1973)

En 1960, con Arturo Frondizi en la presidencia y Ernesto Uestchi

en la gobernación se vivió en la provincia un clima favorable para el desarrollo de la cultura y el teatro. Antonio Di Benedetto, el crítico, reconocido narrador y jefe de la sección de espectáculos del diario "Los Andes" realizó una tarea de *intermediario o puente* entre los diferentes centros culturales de Europa y otras provincias e inició la difusión del modelo brechtiano.

En ese año, escribe desde París y detalla la puesta italiana de *La ópera de cuatro centavos* con cincuenta personajes, coros, pantalla, títulos, mimos, cantores, bailarines, actores del cine mudo, que privilegia lo visual y desvaloriza el valor crítico. (Los Andes, mayo 1960.

En 1965, se anunció el ingreso del autor a las tablas locales. En *Surgimiento y decadencia de la ciudad de Mahagonny* se destacó la actuación del actor alemán Gerhard Lenssen. En el día mundial del teatro, 31 de marzo, se difundió el mensaje de Helene Weigel -esposa y cofundadora del Berliner Ensemble- en representación del Instituto Internacional del Teatro que insiste en que "el arte puede librar a los hombres al éxtasis, la ilusión y el milagro. Puede acrecentar la ignorancia o aumentar el saber" (Los Andes, 31 de mayo, 1967).

En esta primera fase el discurso periodístico cumple la tarea de *intermediación y de circulación* y el Ins-

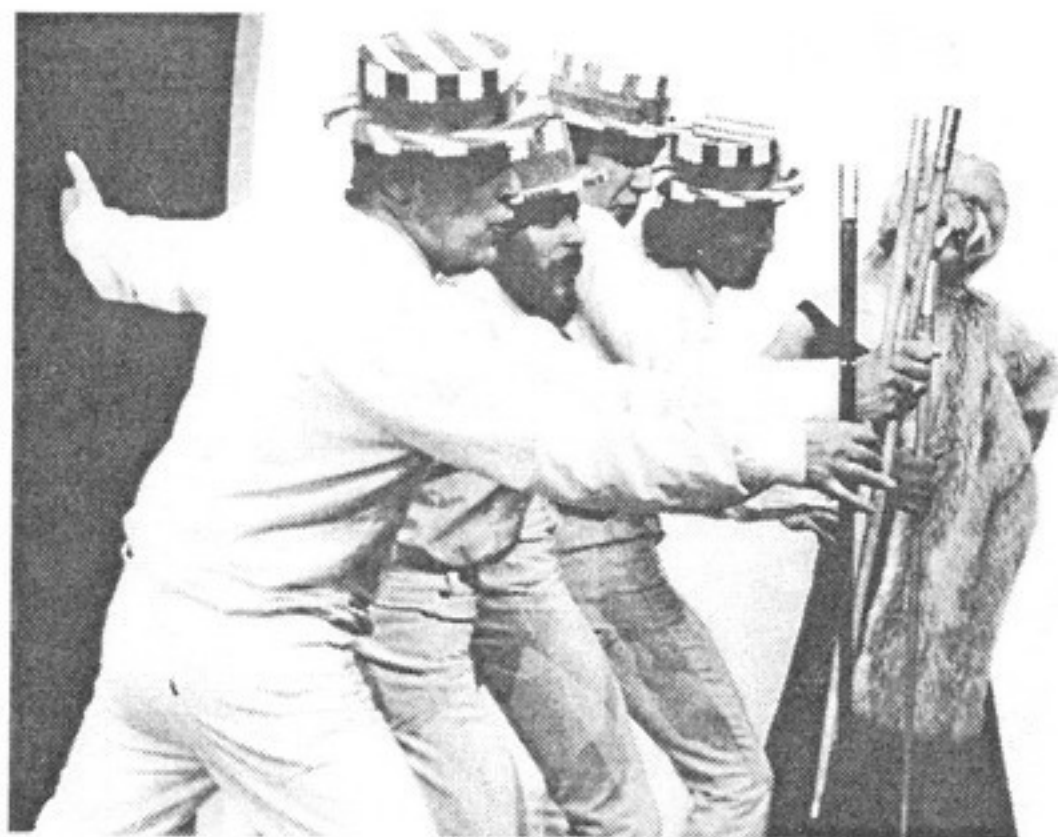


Cristóbal Arnold.

tituto Cuyano de Cultura Alemana y la Sociedad Goetheana, operan como "puentes" culturales entre los centros teatrales alejados y la difusión de la teoría y la práctica escénica del autor.

Apogeo de la Teoría y el repertorio (1969-1973)

En Mendoza, con la caída de Onganía y el advenimiento del peronismo al poder se vivió un período de florecimiento cultural y expansión del teatro, desde 1969 hasta 1973. En aquella época de intensa vida cultural, las palabras "revolución", "cambio" y "hombre nuevo" se reiteraban en el periodismo crítico, las cátedras y asambleas universitarias y en las prédicas de



La gran histeria nacional.

la iglesia. Lo que a la luz de hoy, llama la atención es la actitud general de la búsqueda de utopías y la existencia de una creencia esperanzada en la posibilidad de cambiar la sociedad. Se creía que el teatro podía modificar el sistema social. Y se lo creía en serio...

Los fusiles de Cristóbal Arnold

El director del Elenco Municipal de Teatro fue el *introducido* de las obras de Brecht. Cristóbal Arnold, quien se autodenominaba como “buscador de la libertad y rescatador de la utopía”, se había formado en la escena independiente porteña y marxista, con influencia de Brecht y conciencia de

la función concientizadora del teatro. Proponía como “ideal a un teatro que educara y sirviera como instrumento de cambio”. Para él, la selección de los textos era importante y la estética fuertemente discursiva (González de Díaz Araujo, 2000, p. 161).

En 1969, dirigió *Espectáculo Brecht*, con escenas de *Terror y miserias del Tercer Reich* en la boîte “Barrabás”. En 1970 condujo *El gran desfile del pueblo alemán*, con el Elenco Municipal de Teatro en el teatro Julio Quintanilla. En 1972, puso en escena *La gran histeria nacional*, de Patricio Esteve y en 1973 estrenó *Historia tendenciosa de la clase media argentina*, de Monti, considerada por la crítica como “obra rápida, inteligente, mordaz.”



Madre Coraje, dirigida por Cristóbal Arnold.

El discurso de los críticos

Consignaremos el discurso periodístico crítico de carácter político. El crítico Mario Franco al evaluar la Primera Muestra Provincial de Teatro de 1972 critica el abuso de discursos y diapositivas, en la revista especializada "Claves". Las notas revelan *la circulación y recepción del mensaje desde una perspectiva política cuestionadora*, propugnadora de un cambio social en el que el teatro y la crítica jugaban un papel concientizador y acelerador de la revolución.

Se asistía a un proceso de disseminación y abuso de los recursos brechtianos en las diapositivas uti-

lizadas para plantear el contexto social e histórico de todo tipo de obras. En *El avión negro* se destacaban "los momentos de las canciones y la actuación grupal y de *La gran histeria...* se rescataban los tangos, diapositivas, discursos políticos y juramentos presidenciales e interpolaciones de bailes, marchas anarquista, radical y peronista.

En 1973, Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez (h) escriben *Los establos de su majestad*, de factura épica, con cuadros y coros.

El estreno de *Madre Coraje* en 1973, produce el año brechtiano por excelencia, verdadero suceso para la crítica y el público mendocino y de otras provincias.

David Eisenchlas, crítico de cine y teatro, lo plantea en la revista "Claves": "como una manifestación teatral y un desafío que determina la maduración del gusto que cierra una etapa y abre otra más madura en la vida cultural mendocina". El estreno genera notas anticipadas en las que se exponen las hipótesis teóricas y supuestos para este tipo de escena. En los artículos *La revolución de Bertolt Brecht*, *Teatro y realidad* y *Esencia y metamorfosis de Madre Coraje* se da cuenta de la teoría de un teatro científico,

emparentado con Shakespeare y Moliere, formulado orgánica y continuamente en la teoría y la práctica actoral. Explica la teoría del “distanciamiento”, como la propuesta de un teatro educativo, con los intereses y velos ideológicos de las masas que no debe terminar en la sala, sino “incrustado en la conciencia del espectador y que motorice una acción real”. El crítico destaca “las técnicas de ruptura, los carteles anticipatorios de la trama y la fractura del tiempo dramático mediante las estructuras autónomas y disociadas entre sí. Establece las relaciones entre Brecht y Marx, motivadoras del nacimiento de una nueva **epistemología escénica**” (Claves, Febrero, 1973).

Irradiación de Brecht en provincias

Resulta sumamente interesante destacar, como *un rasgo de apropiación original de circulación del repertorio en el interior del país*, el establecimiento de una red de actores independientes de diferentes provincias que trabajaban mancomunadamente. Encararon giras de 33.000 kilómetros y de hasta 8 meses de duración por ciudades de muchas provincias. Se prestaron las salas unos a otros y reunieron un público de 20.000 espectadores (Gladys

Ravalle, entrevista 1994).

Esta fase ingenua presenta la emergencia de Brecht y la contradicción entre la difusión teórica de los críticos y las actuaciones emotivas no teatralistas.

Segunda Fase canónica

De la intuición al método y las técnicas (1981-1990)

El advenimiento de Alfonsín al gobierno y el regreso a la democracia trajeron aparejadas la necesidad de expresión y los reclamos por los sucesos del pasado. Señalaremos dos actitudes diferenciadoras de este período.

Por una parte, se realizó una mayor profundización de la teoría y la práctica. Los viajes operaron como *puentes*. Se concretó *un fenómeno relativo referido a un mayor grado de conocimiento del teatro europeo en nuestra provincia y se establecieron contactos entre teatro europeo y argentino* (Dubatti: 1995, 23 y 24).

Por otra parte, se siguió escogiendo, esporádicamente, a Brecht como el máximo exponente del teatro militante de izquierda.

El coraje de Gladys Ravalle

Gladys Ravalle reaparece como figura *faro* en la circulación de esta poética. Había sido considerada “la actriz por excelencia de



Gladys Ravalle.

Brecht” y era referente insoslayable de las puestas setentistas dirigidas por Arnold. En 1981, se advirtió su presencia como directora. Con el grupo del Teatro Macabi, comandó la obra *Brecht en sala chica*. En 1988 actuó y dirigió *Casi todas... las mujeres*, adaptación de algunas obras con roles femeninos significativos.

Ella misma se refiere al paso de la etapa intuitiva y fervorosa de los años '70 a la del conocimiento de métodos y técnicas aprendidas en Alemania por la intermediación de los viajes. En 1983, becada por el Instituto Internacional de Teatro y el Instituto Goethe, se especializó en la República Federal de Alemania. Posteriormente, en 1996, asistió como invitada en representación de la Argentina, con Laura Yussen y Eduardo Pavlovsky, al Encuen-

tro “El teatro durante y después de las dictaduras” y disertó sobre Brecht, en Alemania y definió el efecto de distanciamiento, así:

“Brecht te da el por qué, el para qué del hacer teatral y la conducta del actor. Te da la herramienta para que puedas modificar tu entorno, estando constantemente alerta en pleno estado de conciencia y lucidez en el escenario y en la vida. Eso es el distanciamiento bendito, eso es el teatro épico que permite contar historias del pueblo”. (Entrevista 1994)

Para ella, el sistema o el método de trabajo del autor alemán es el único con que se puede abordar un teatro social. En la misma oportunidad recordaba “como resultados de la etapa inicial, la afonía y la falta de técnicas adecuadas suplidas por el fervor de una propuesta ideológica, intuitiva y carente de la metodología que luego conocería.

En su primer viaje, accedió a estudios teóricos en el Manufacture Theater en Alemania Occidental y a experiencias prácticas con El Berliner Ensemble de la Alemania Oriental. Nos decía: “Era gente rigurosa, muy brechtiana hasta en los mínimos detalles”. Confiesa que allí estudió y analizó las formas. Aprendió las técnicas a utilizar, referidas a la voz en el cam-

po de la dicción e impostación, para lograr los largos alientos de los textos y los recursos para hablar, cantar y representar, divirtiéndose, a la vez. Logró una verdadera síntesis de estética, poesía e ideología, durante diez horas de entrenamiento diario, con clases de canto, respiración y preparación física.

El proceso que juzga al "proceso"

El grupo "Cajamarca", conformado por ex discípulos de la Ravalle en el Goethe, se presentó en sociedad, en 1984. Aún recuerdan sus experiencias y conversaciones con Cipe Lincowsky en años anteriores. Co-dirigido por Víctor Arrojo y Ariana Gómez, convocados por la Asamblea Permanente de Derechos Humanos debutaron con *El juicio*, una adaptación de *El proceso de Lucius*. Buscaron un texto con jerarquía literaria, que mostrara impiadosamente las realidades y resultara revelador de metáforas universales de los abusos de poder político en las dictaduras. Nos dice Víctor Arrojo:

"Trabajamos con criterios de puestas expresionistas y épicas en lo referido a la utilización de las luces, el vestuario neutro, de colores blancos y negros y la utilización de coros. La figura de la madre traía a la memoria la reciente historia de las Ma-



El Juicio.

des de Plaza de Mayo" (Entrevista, 1997).

Como vemos, la propuesta estaba ligada a la actitud de denuncia y compromiso militante. Sin lugar a dudas, se utilizaba el repertorio brechtiano y el recurso del "gestus" y el distanciamiento como una suerte de patrón de "la unidad de medida indispensable para evaluar la función social de la obra de arte" (Pavis: 1998, s/p).

Esta fase evidenció la politización propia de un teatro militante en función del mensaje político.

Tercera fase refinada

Las propuestas espectaculares de los '90 (1990-1996).



La Boda.

La década de los '90, signada por la posmodernidad, aparece destacando "aspectos de la actualidad más que del pasado, sin las lecciones de historia, ni justificaciones de la ideología. Se presta mejor al relativismo, a todo lo que pueda experimentarse sin un conflicto por resolver, sin la esperanza de cambiar el mundo". (Pavis: 1998, s/p). En este contexto, podemos incluir una puesta de Cristóbal Arnold y dos montajes de directores jóvenes que abordan a Brecht, desde nuevas perspectivas.

En 1991, Cristóbal Arnold realizó el montaje de *El círculo de tiza caucasiano* con el Elenco Universitario, como una especie de homenaje.

En una entrevista, con mas de

ciento veinte obras en su haber, recordó nostálgica e irónicamente: *"todo el mambo del extrañamiento se utilizaba para incentivar la capacidad crítica del espectador. Hoy, algunos recursos resultan ingenuos y poco convincentes. Propuso cambiar los recursos extranjeros como el de la ópera, por canciones nuestras. Descreía del distanciamiento como concepto totalizador y pensaba que las propuestas foráneas resultan mejores en sus países de origen. De aquellas épocas rescató la "utopía del poder reformador del teatro en la sociedad y la fuerza de la izquierda política. Estas creencias les aportaron, por una parte autodisciplina, tenacidad y por otra, cárceles y desapariciones."* (Entrevista, 1999)

Víctor Arrojo y "Cajamarca". Otra mirada

En 1992, se representó *La boda* con el grupo Cajamarca dirigido por Víctor Arrojo. Esta vez, la intencionalidad de la elección y de la puesta había cambiado sustancialmente. Con "la hipocresía como tema se ofreció un Brecht con mucho humor (cuestionador de las disputas familiares y cotidianas), excelentes caracterizaciones, guiños de actualidad en el texto, y metáforas visuales de indiscutible creatividad" (Alfonso, 1995, 67)

Mediante una puesta que acen-

tuaba los aspectos ridículos, con humor exacerbado y cuestionamientos despiadados resumidos en esa familia, apostó a “que la caricatura valga más por sí misma que por lo que dice”(Alfonso, Los Andes, diciembre, 1991).

La actitud de la poética espectacular de Arrojo ha variado significativamente. Si bien se han conservado y acentuado los aspectos del “entretenimiento”, se ha avanzado hacia un teatro que apuesta a la búsqueda del hallazgo formal y la metáfora visual y a la captación de un público mayoritario. El director se ubica en un campo de emergencia de un teatro de intertexto posmoderno que empieza a pregonar la década de los ‘90. La fragmentariedad está acentuada por el recurso de ruptura de la mesa en la que cada uno queda tironeando de su pedazo. La imagen visual resulta una metáfora de la falta de solidaridad e individualismo escondidas tras las hipocresías sociales, manifestadas, por lo general, en las bodas.

Los hijos de Coraje recuerdan a Galilei

En 1996, el dramaturgo, actor y puestista Ramiro Villalba dio a conocer *Los hijos de Galilei, Carta de Fin de Siglo de Galileo Galilei* en un ciclo de jóvenes directores fogue-

ados en el Joven Teatro Goethe, dirigido por Gladys Ravalle.

En una nota del crítico Fausto Alfonso publicada en la revista mensual “UBU Todo Teatro” N° 9, el dramaturgo vierte interesantes concepciones generacionales, acerca de la significación del Brecht en el contexto del postmodernismo de fin del milenio:

“Los de mi generación no tenemos una propuesta propia. Somos una gran consecuencia. No tenemos un icono, un nombre. Mezclamos de todo, sin personalidad definida. Somos un gran signo de pregunta. Además se han quebrado demasiadas ilusiones e ideas y siguen persistiendo los mismos problemas, ahora agravados”.

En sus declaraciones surge la actitud nueva, desacartonada e irreverente hacia el autor consagrado: “Tengo un cuadro de Brecht y le hablo. Tiene un habano en la mano, se está sacando una máscara y sonríe picarescamente. Lo que estoy haciendo es una vuelta de tuerca sobre lo de Brecht”.

El joven director rechaza la objetividad de los hechos históricos porque “*hoy estamos en la era de la subjetividad y la imagen. La imagen siempre va a lo emotivo, golpea en los lugares que no son muy conscientes y hace que la historia en que uno está involucrado no resulte objetiva ni periodística*”. Plantea el panorama de su generación, con dudas, inquietudes e in-



Brecht.

certidumbres, mediante un narrador discípulo del científico censurado en un mundo en que los economistas deciden la suerte del universo. Traza analogías entre éstos y los inquisidores de la Edad Media. Entre los personajes aparece un inquisidor yuppie, con celular diciendo burlescamente sus parlamentos para demostrar que *"boy, la vida del planeta está cuestionada por todos los avances tecnológicos"*.

Sin embargo, cree que al teatro le queda una cierta reserva de ética. Las razones de su elección radican en considerar a Brecht como el Shakespeare del siglo XX *"A partir de él o por él pasan un montón de hechos. Si uno lo estudia ve cosas desde principios de siglo, distintas corrientes del expresionismo, absurdo hasta llegar a su teatro épico. Incluso se ven cosas en la televisión que tienen que ver*

con Brecht. A partir de él se pueden entender cualquier corriente modernista y posmoderna de este siglo."

En la tercera fase, los directores jóvenes y adultos se alejan de una actitud casi "reverencial" de las teorías y prácticas brechtianas y proponen una mirada más relativa, en la que aparece privilegiada una visión objetiva sobre los defectos y contradicciones de la condición humana.

Conclusiones

Hemos comprobado la presencia interrumpida de Brecht en Mendoza. Las experiencias locales se diferencian cronológicamente de las de la Capital Federal y de las de otras plazas extranjeras y presentan "una apropiación crítica con caracteres originales". Revelan un ingreso tardío en el campo del espectáculo, con respecto a Capital Federal y Europa.

Se han distinguido tres fases desde 1960 hasta 1996. La primera, ingenua, abarca desde 1960 hasta 1974. El autor se introduce no sólo en el espectáculo local, sino también en el discurso universitario y la crítica teatral periodística, en la irradiación del modelo a otras regiones y en la reescritura teatral en un texto local. Los textos espectaculares responden a modelos viejos.

Luego se produce un silencioso paréntesis en los años de la dictadura militar, debido a la censura reinante en esos tiempos.

La segunda va desde 1981 hasta 1984. Se conoce con mayor profundidad su método y se representan, esporádicamente, algunos de sus textos, siempre ligados a una orientación ideológica por parte de los directores.

La tercera se inscribe a partir de 1990 a 1996. En ella se advierten “nuevas miradas de directores jóvenes” o “nuevas propuestas” en los montajes de las obras.

La recepción y circulación de la poética brechtiana se realizó en un clima cultural propicio en el campo cultural e intelectual. Los intercambios internacionales con el espectáculo local se concretaron a través de Instituciones tales como el Instituto Cuyano de Cultura Alemana, la Sociedad Goetheana, el Instituto Goethe y el Club Macabi, como agentes legitimantes.

Los viajes y la presencia de directores y actores visitantes se

transformaron en *puentes* vinculantes. Los puestistas locales operaron como *intermediarios*. Se contó con grandes conocedores, verdaderos especialistas en Brecht, como los casos de los directores Cristóbal Arnold y Gladys Ravalle y de los críticos de cine y teatro David Eisenchlas y Mario Franco. Estas relaciones se proyectaron en el discurso periodístico en medios de comunicación escrita, en las poéticas particulares de los dramaturgos y directores, en las puestas en escena y en las reacciones o “lecturas espectatoriales” de la crítica y el público.

La frecuentación de Brecht en las manifestaciones del teatro mendocino aparece relacionada con la vida política, con los contextos históricos y con la reflexión teórica sobre la función del teatro en la sociedad de la época. Existieron diferentes “lecturas” de la teoría y de las representaciones de las obras, de acuerdo con las expectativas generacionales.

La circulación y recepción del teatro épico no logró una perma-

nencia en los montajes de su obra dramática, ni tampoco fue fecundo en el campo de la escritura dramática. Su teoría y su práctica teatral se insertaron dentro del teatro mendocino y permanecieron algunos procedimientos referidos a la puesta en escena, incorporados en los montajes de diferentes autores y directores. Curiosamente, el teatro del absurdo, su oponente ideológico y estético, se desarrolló con mucho mayor vigor en los campos mencionados, hasta la actualidad.

En los últimos años se lo fue olvidando gradualmente, debido a la búsqueda y el interés por la realización de un teatro que no mira

el pasado, ni gusta de lecciones de historia. Un teatro con mayor desolación y relativismo, sin conflictos resueltos y que solamente muestra y apuesta muchas veces a los hallazgos formales y metáforas visuales. Un teatro fragmentario, sin pretensiones de transformar al mundo.

Creemos que la peculiaridad de su proyección en el espectáculo, en la crítica y en la dramaturgia de nuestra provincia siempre residió en la posibilidad de criticar al hombre y a la sociedad, mediante el humor corrosivo o la de intentar bucear en la soñada búsqueda de las utopías, capaces de lograr un nuevo individuo.

Graciela González de Díaz Araujo. Licenciada en Literatura. Profesora de Análisis del Hecho Teatral e Historia del Teatro Argentino en Facultad de Arte y Diseño, UNC. Investigadora categorizada I. Jurado Nacional del INT. Ex presidenta de la Asociación Internacional de Teatro Comparado. Publicó La Vida Teatral en Buenos Aires; Teatro, Adolescencia y Escuela, El Teatro en la Educación y numerosos artículos en revistas especializadas.

Bibliografía

- Arnold, C. 2003, *La rama en el techo*, Mendoza, INT.
- Alfonso, F. J., 1995, *Una década dramática*, Mendoza, Oeste Argentino.
- Dubatti, J., 1995, *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Buenos Aires, U.N. de Lomas de Zamora.
- Brecht, B., 1970, *Escritos sobre teatro*. 3 volúmenes, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bourdieu, P., 1967. "Campo intelectual y proyecto creador" *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- Desuché, J., 1966, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona: Libros Tau.
- González de Díaz Araujo, G., 1997, *Brecht y el teatro de intertexto político de los '70 en Mendoza, Los Establos de su Majestad* de Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez h., Mendoza, UBU Todo Teatro, N° 18, Octubre.
- González de Díaz Araujo, G., 2000, *La tradición, la militancia y las búsquedas en Teatro Argentino Escenas Interiores*. Buenos Aires, INT/ Artes al Sur.
- Gray, R., 1979, *Brecht Dramaturgo*, Madrid, Ultramar.
- Jakobson, R., 1974, *Lingüística y Poética. Curso de Lingüística general*, Barcelona: Seix Barral.
- Pavis, P., 1998, *El Gestus brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea*, ADE Teatro, N° 70-71.
- Pellettieri, O., 1994, *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti*, Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, O., 1997; *Una historia interrumpida Teatro Argentino moderno (1949-1976)* Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Salas, B. y Saint André, E., 1985, *La estructuración dramática por el elemento ausente*, Actas, ACITA, Buenos Aires, II Jornadas de Investigación Teatral.
- Welwerth, M., 1975, "El Teatro de Brecht: búsquedas, opiniones, problemas", en *Brecht y el realismo dialéctico*, J.A. Hormigón (comp.), Madrid: Alberto Corazón Editor. 101-142.
- Willett, J., 1963, *El teatro de Bertolt Brecht*, Buenos Aires: Fabril.